

# Intermedialidad y semiótica en *Noche de Guerra en el Museo de Prado*<sup>1</sup> de R. Alberti: instrumentos de proceso a la Historia de España

**André Mah**

Université de Yaoundé I  
maandres55@yahoo.fr

## RESUM

Aquest article té una doble finalitat: portar a la pràctica l'enfocament intermedial encara en debat; i sobretot, interpretar, mitjançant aquest exercici, el sentit de la varietat de les formes artístiques imbricades en *NGMP*. De fet, si l'ús de la projecció cinematogràfica permet conèixer els quadres dels pintors allotjats al Museu del Prado i la seva història, el recurs a unes pintures, uns poemes i unes cançons populars intencionalment seleccionats i interrelacionats li serveix al dramaturg com a instrument per processar la Història d'Espanya des d'un dels seus elements més recurrents: la guerra i les seves conseqüències.

## PARAULES-CLAU

Intermedialitat; semiòtica; museu; guerra; monarquia; poble.

## RESUMEN

Este artículo tiene una finalidad doble: llevar a la práctica el enfoque intermedial todavía en debate; y sobretodo, interpretar, mediante este ejercicio, el sentido de la variedad de las formas artísticas imbricadas en *NGMP*. De hecho, si el uso de la proyección cinematográfica permite conocer los cuadros de los pintores alojados en el Museo del Prado y su historia, el recurso a unas pinturas, unos poemas y unas canciones populares intencionalmente seleccionados e interrelacionados le sirve al dramaturgo como instrumento para procesar la Historia de España desde uno de sus elementos más recurrentes: la guerra y sus consecuencias.

## PALABRAS-CLAVE

Intermedialidad; semiótica; museo; guerra; monarquía; pueblo.

## RÉSUMÉ

Cet article a une double finalité: mettre en pratique la théorie intermediale, encore en débat ; et surtout, à travers cet exercice, interpréter le sens de la variété des formes artistiques imbriquées dans *NGMP* pour lui donner sa forme définitive. En fait, si l'usage de la projection cinématographique permet de connaître les tableaux des peintres logés dans le Musée du Prado et leur histoire, le recours à certaines peintures, certains poèmes et certaines chansons populaires intentionnellement sélectionnés, sert au dramaturge d'instrument pour tenter un procès à toute l'Histoire de l'Espagne, à travers l'un de ses éléments les plus récurrents : la guerre et ses conséquences.

---

1. A continuación, utilizaremos la sigla *NGMP*.

## MOTS-CLÉS

Intermédialité ; sémiotique ; musée ; monarchie ; guerre ; peuple.

## ABSTRACT

This article has a two-fold purpose, namely, putting into practice intermediality theory, which is still being debated upon, and much more, though the latter exercise, to interpret the various artistic forms embedded in NGMP in a bid to give it a definite form. In effect, if the employment of cinematographical projection helps in better understanding the paintings rested in the Prado Museum and their history, recourse to some paintings, poems and some popular songs, intentionally selected, serve to initiate for the playwright, a trial against the entire Spanish history, though one of its recurrent elements, namely, the war and its consequences.

## KEY WORDS

Intermediality; semiotic; museum; monarchy; war; people.

## Introducción

En este artículo, no pretendemos realizar un estudio exhaustivo de la teoría intermedial. Sin embargo, creemos necesario expresar algunos de sus rasgos más característicos y ver sus manifestaciones plasmadas explícitamente en *Noche de guerra en el Museo del Prado*.

De hecho, nuestro primer objetivo es didáctico. Si como afirma Müller (2006: 102), “l’émergence de la notion d’intermedialité peut être rapprochée de la notion d’intertextualité” y si la teoría intermedial quiere afirmarse como enfoque rigurosamente científico, pensamos que la relación intermedial tiene que ser la de la presencia en un arte B de otra arte A que la ha precedido. Queremos decir que la relación de co-presencia es imprescindible<sup>2</sup> para que podamos leer claramente las imbricaciones, interacciones e integraciones entre los diferentes medios.

El segundo objetivo es descifrar parte del significado de *NGMP* a partir de sus múltiples componentes artísticos. En efecto, *NGMP* tiene todas las características de un teatro postdramático<sup>3</sup> y la intermedialidad nos parece un enfoque indicado para comprender cómo Rafael Alberti hace funcionar una multiplicidad de formas artísticas para denunciar la Historia de España desde Numancia en la Edad Media hasta la Guerra Civil de 1936, y aún más, hasta nuestra actualidad.

---

2. Si el enfoque intermedial abarca lo implícito, si sólo por “recordar” por medio de la palabra una foto o un cuadro, como lo defiende Fara Aicha Gharbi (2009), ya se da a ver la fotografía o la pintura, pensamos estar en puras especulaciones. Afortunadamente, si hay acuerdo en la teoría, todavía no lo hay en la perspectiva práctica.

3. El concepto es de Lehmann (2002).

## I. De los conceptos

El concepto de intermedialidad surge en los años 80 y su paternidad se atribuye al alemán Jürgen Müller (2000)<sup>4</sup> a partir de su artículo “L’intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire: perspectives théoriques et pratiques à l’exemple de la télévision”. Lo reconoce Emile Lumière (2015)<sup>5</sup> cuando escribe:

L’intérêt de Jürgen Müller pour le concept d’intermédialité est indissociable de l’émergence de cette notion dans le contexte académique occidental des années 80. Comme il explique, Müller fait partie des premiers chercheurs qui ont eu recours, à cette époque, au concept d’intermédialité en réaction à une hyperspécialisation universitaire, corolaire d’une conception isolatrice des medias et des arts en général. Il était temps de décloisonner les disciplines tout en décloisonnant les théories sur les medias, à une période de plus en plus marquée par des medias toujours plus complexes.

La intermedialidad como enfoque teórico, nace así del deseo de comprender las relaciones de interdependencia y las interacciones e interconexiones entre los medios de comunicación, tomando en cuenta los soportes y los canales: así podemos lograr la interpretación de un mayor número de signos, campo de la semiótica. Para el propio Müller (2006: 100): “L’étymologie de la notion d’intermédialité nous renvoie aux jeux de l’être entre, avec ses dimensions de valeurs comparées et aux différences matérielles ou idéelles entre des personnes ou des objets mis en présence, c’est-à-dire à la matérialité des medias”.

Podríamos rastrear los orígenes de la intermedialidad en la Antigüedad grecolatina, a partir de los conceptos de *ut pictura poesis* de Horacio y *Ekphrasis* de Aelius Théon<sup>6</sup>. Es interesante para nuestro propósito porque el concepto de *ut pictura poesis* desarrolla una relación estrecha entre la poesía y la pintura y las influencias mutuas de una sobre la otra, mientras el *Ekphrasis* es la representación de un objeto de arte en otro. Los dos conceptos reflejan ya lo que pueden ser las relaciones intermediales.

Hoy en día, es fácil comprender la evolución del enfoque intermedial por el carácter híbrido de las producciones actuales. Es corriente que un texto literario envuelva pintura, fotografía, música, cine, etc., es decir, otras artes que, al imbricarse, produzcan un nuevo signo que la teoría intermedial debe descodificar e interpretar. Müller (2006: 107) afirma a este propósito que “la communication culturelle est aujourd’hui comme un entre-jeu complexe de media”.

Es también interesante el punto de vista de Vásquez (2012)<sup>7</sup> para quien el nuevo signo, el “intermedia” desarrolla una interacción de sus diferentes elementos mediáticos:

Les supports ont une identité propre, et interagissent toutefois. Les medias échangent, dialoguent ; ils se répondent et s’appellent. Dans l’intermédia, il y a toujours mouvement et la réaction naît de cette relation mystérieuse qui se crée entre les supports.

4. Para más información, referirse a la obra del Profesor Guiyoba (2015) y la tesina de Herman Kamwa Kenmogne (2017) que está realizando investigaciones para tesis doctoral bajo nuestra dirección.

5. Artículo digital sin paginar que reseña los trabajos de J. Müller.

6. Para más detalles, léase a Schneller (2007).

7. Artículo digital sin paginación.

Con lo que precede, es normal que Müller (2006) haya relacionado la noción de intermedialidad con la de intertextualidad<sup>8</sup>. Para él, la limitación del concepto de intertextualidad a fenómenos sólo literarios implicaba la necesidad de una teoría que trascendiera la literatura para abarcar los aspectos materiales y tecnológicos de todos los sistemas de comunicación:

L'intertextualité s'est révélée une notion très confortable pour les chercheurs en littérature, leur permettant d'aborder les interactions et les liens entre les textes (plus ou moins littéraires). Mais cette orientation a aussi conduit très vite à une limitation de la recherche à la littérature et aux textes écrits et, par conséquent, à l'omission des aspects spécifiques des médias et de leur matérialité, y compris du rôle de la réception (...). Evidemment, il y'a beaucoup de rapports entre la notion d'intertextualité et d'intermédialité, mais la première sert presque exclusivement à décrire des textes écrits. Le concept d'intermédialité est donc nécessaire et complémentaire dans la mesure où il prend en charge les processus de production de sens liés à des interactions médiatiques (Müller, 2006 : 103-106).

Comparte el mismo punto de vista Mbondobari (2009: 62) cuando reconoce:

Contrairement au concept d'intertextualité littéraire, l'intermédialité apparaît comme une sorte d' 'ars combinatoria' initiant un dialogue, un échange entre plusieurs arts et faisant intervenir différents niveaux de relations : le niveau technique (transposition cinématographique, par exemple), le niveau de représentation et le niveau esthétique.

Sin embargo, la aportación de la intertextualidad a la elaboración de la terminología intermedial es patente: paratextualidad/paramedialidad ; architextualidad/archimedialidad ; metatextualidad/metamedialidad ; hipertextualidad/hipermedialidad.

El enfoque intermedial conoce un desarrollo fulgurante últimamente, desde principios del Siglo XXI, con los trabajos del CRI<sup>9</sup> fundado en 1996. Para los teóricos de este Centro, los estudios intermediales abarcan todos los medios, artísticos o no, antiguos y futuros, y explican su funcionamiento con sus imbricaciones mutuas. Müller (2000: 112-113) amplía el campo de investigación de la intermedialidad al afirmar:

Si nous entendons par intermédialité qu'il y'a des relations médiatiques variables entre les médias et que leur fonction naît, entre autres, de l'évolution historique de ces relations; si nous entendons par intermédialité le fait qu'un média recèle en soi des structures et des possibilités qui ne lui appartiennent pas exclusivement, cela implique que la conception des médias en tant que « monades », de « sortes isolées » de médias est inappropriée. Ce qui ne signifie pas que pour autant que les médias se plagient mutuellement, mais qu'au contraire, ils intègrent à leur propre contexte des questions, des principes qui se sont développés au cours de l'histoire sociale des médias et de l'art figuratif occidental.

8. Para más informaciones sobre la intertextualidad, leer a M. Bajtín (1989); J. Kristeva (1969) y G. Genette (1982).

9. "Centre de recherches sur l'intermédialité" de la Universidad de Montréal, dirigido por A. Gaudreault y Silvestra Mariviello; se ha convertido hace poco en CRILT (Centre de Recherches Intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques).

Descansando en el enfoque intertextual, la intermedialidad será para nosotros, esta relación de co-presencia, transposición, integración e interdependencia permanente de las diferentes formas de expresión artísticas en *NGMP*. Así lo recomienda Mbondobari (2009: 65) cuando escribe:

L'intermédialité ne fonde pas une relation de réécriture au sens strict du terme, mais bien une relation de dialogue, de complémentarité entre différents medias comme si ce rapprochement des arts permettait de faire éclater les cadres et les frontières des genres et de proposer un désir de syncrétisme et de réception, que ce soit pour les arts plastiques et le film ou pour la littérature : non pas une rupture mais une intégration.

Otro enfoque, englobante, es el semiótico (Bobes Naves, 1989; 1991)<sup>10</sup> que nos permitirá observar el diálogo entre estos productos y textos mediáticos como sistemas de signos organizados en códigos específicos que dan lugar a específicos procesos de comunicación.

## II. De la intermedialidad en *NGMP*

Una de las especificadas de *NGMP* es la existencia de varios y diferentes elementos procedentes de diversas formas artísticas intercaladas en su texto para darle su forma definitiva.

### II.1. El cine

Debido al carácter heterogéneo de su estructura, *NGMP* integra en su texto una variedad de códigos pertenecientes a diferentes épocas y a diferentes prácticas discursivas, siendo el primero, de entrada en la obra, el cine.

*NGMP* puede parecer elitista<sup>11</sup> para un público no español o que no tenga suficiente conocimiento de la Historia de España. La pieza es un largo “Acto único” que sería difícil de comprender si no existiera un “Prólogo”. Con su estructura fragmentada, la historia principal del texto parece ser la representada por los personajes de los cuadros de Goya que ocupan la sala central del Museo del Prado. Esta historia fechada cronológicamente es la de los acontecimientos de 1808, es decir la rebelión del pueblo de Madrid contra la invasión de las tropas napoleónicas. Sin embargo, la verdadera historia es otra: es la defensa de Madrid y del Museo del Prado por los milicianos de 1936. Consecuentemente, el tiempo de 1808 es la parábola del de 1936, con intercalación de acontecimientos mitológicos, medievales, renacentistas, siglodoristas, decimonónicos y actuales. ¿Cómo comprender este entramado?

He allí la razón de ser de un ente ficticio extraño: el Autor, personaje especie de narrador épico<sup>12</sup> dentro de la dramaturgia posmoderna, cuya función es informar al público que no conozca el Museo del Prado ni tenga cultura española<sup>13</sup>, y además, precisa las razones de la representación.

10. La semiótica es la ciencia de los signos, de todos los signos.

11. Es el punto de vista de la crítica inglesa Louise B. Popkin (1976: 162) que considera esta técnica de la fragmentación como un error.

12. Pensamos en el narrador épico de B. Brecht (1963), y no tiene que confundirse con el propio autor R. Alberti.

13. Como lo estudiamos a continuación, algunos cuadros, poemas y canciones que se intercalan en el texto tienen una función referencial clara sólo para un público español o de cultura española: todos se refieren a momentos concretos de la Historia de España.

En su introducción a la “*dramatis personae*”, el Autor utiliza la proyección cinematográfica para enseñar los diferentes cuadros (veintiuno en total) así como la historia que los rodea, tal como presentada en las didascalias:

En penumbra, un gran telón blanco, a modo de pantalla cinematográfica, diseñada en él con líneas negras la perspectiva de la sala central del Museo del Prado. Al surgir el Autor, es iluminado su rostro por un rayo de luz.

(...)

(Al retirarse el rayo de luz que ilumina el rostro del Autor, aparecen en la pantalla Las Tres Gracias, de Rubens).

(...)

(Se oye, cercana, una gran explosión. Las Tres Gracias desaparecen.

(...)

Ha aparecido en la pantalla “Los fusilamientos del 3 de Mayo en la Moncloa”, de Goya.

Etc.

Así es como, en el prólogo, el Autor narra los sucesos ocurridos en 1936: el salvamento de los cuadros del Museo, trasladados por milicianos a los sótanos para protegerlos de los bombardeos de las tropas franquistas que atacan Madrid. Esta narración es auxiliada por las diapositivas, simultáneas al discurso, en las que desfilan los cuadros famosos de Goya, Rubens, Velázquez, Fra Angélico, Tiziano. El fenómeno icónico que suponen los cuadros va a duplicarse al ir apareciendo en escena los personajes inscritos en ellos. Alberti consigue, de este modo, crear una eficaz introducción épico-dramática al tema de la obra: *una noche de guerra de Madrid, durante los días más graves del mes de noviembre de 1936*, en la primera acotación del Acto.

En resumen, mediante un discurso informador y una proyección fílmica, el Autor-personaje nos permite comprender el paralelismo entre 1808 y 1936. Al levantarse el telón, se oye el cañoneo de los sitiadores de Madrid de 1936. Concitados por el ruido de esta guerra, se congregan para levantar una trinchera y organizar la defensa, personajes de “otra” guerra, la de la Independencia, tal como Goya los inmortalizó en *Los fusilamientos del 3 de Mayo* y algunos dibujos y agua fuertes.

## II.2. La pintura

Si establecemos una clasificación de los diversos elementos pictóricos que aparecen en la obra, distinguimos nombres de pintores cuyas obras están escenificadas y nombres de otros cuyas obras están ausentes: los pertenecientes a este segundo grupo son El Greco, Zurbarán, Ribera y Picasso; los pintores cuyas obras aparecen en escena y de ellas proceden los personajes pictóricos de la pieza son:

—Goya: Los fusilamientos del 3 mayo en la Moncloa; La Pradera de San Isidro; Tauromaquia: un torero matando un toro; Las viejas; Las guerra de las naranjas; La asamblea de las brujas; Los desastres de la guerra: aguafuertes núm. 37, 38, 39; El entierro de la sardina, etc. (13 obras)

—Velázquez: Don Sebastián de Morra; Retrato de Felipe IV en traje de caza

—Anónimo: Retablo de Argüís

—Fra Angélico: la Anunciación

—Rubens: Las Tres Gracias

—Tiziano: Venus y Adonis

Goya es el pintor mejor representado, y junto con Velázquez, Argüís, Fra Angélico y Tiziano, es el que proporciona los personajes pictóricos. Las pinturas de Goya y los personajes que proceden de ellas son los que forman la secuencia de la barricada, que es la más importante; Velázquez presta su atuendo al rey Felipe IV en su secuencia con Don Sebastián de Morra. Fra Angélico es el autor del personaje de S. Gabriel. El anónimo de Argüís lo es del de S. Miguel; Tiziano, el de Venus, Adonis y Marte.

### II.3. La poesía

El tercer código intermedializado es la poesía: Alberti selecciona algunos poemas de Garcilaso de la Vega, Quevedo y A. Machado, estrechamente relacionados con la estructura dramática de la obra: El primer poema, lo forman varias octavas de la Égloga de Garcilaso(1968: 146):

Adonis este se mostraba que era,  
Según se muestra Venus dolorida,  
(.....)  
Aborrecido tuvo al alto cielo (NGMP, 84).

Este texto elegido refleja la admiración de Alberti por Garcilaso y Tiziano, y al mismo tiempo, lleva a cabo la conjunción del amor pagano con el amor divino cuando dice:

La vid que el alma de Dionisos dora  
Del albo rostro de Jesús exuda,  
Y la Madre de Dios, Nuestra Señora,  
De Afrodita de oro se desnuda.  
Vuelca el Amor profano su áureo vino  
En los manteles del Amor divino (Alberti, 1972: 720).

El segundo poema es el fragmento del *Memorial a S.M. el rey don Felipe IV* de F. de Quevedo. Alberti no inscribe más de diez versos de los ciento ochenta de que consta el original. La selección de los versos no es arbitraria, sino que tiene una función determinada: este texto de Quevedo denuncia el hambre y la injusticia que sufría el pueblo español de la época, frente a los ricos que robaban. El hecho de que Alberti inserte este texto en la pieza acarrea diversas consecuencias desde el punto de vista de su análisis. En primer lugar, en el momento de su enunciación, el rey y su criado, espantados por los bombardeos, lucubran sobre los problemas intestinales de su Majestad (los “pedos” reales son comparados con los cañonazos de las tropas franquistas). *El Memorial* nos devuelve a la realidad extratextual. El enano se permite recordar a Felipe IV sus errores:

**Enano:** Esos adúlteros amores con la cómica... Ese tirar las rentas en vanos lujos y sandeces.....ese siempre creer que las gentes honradas pueden vivir sólo del viento....

La reacción del rey no se hace esperar: ordena a D. Sebastián que se calle, pero este continúa con el fragmento siguiente:

**Enano:** El honrado, pobre y buen caballero,  
Si enferma no alcanza a pan y a carnero.



Perdieron su esfuerzo pechos españoles,  
 Porque se sustentan de tronchos de coles.  
 (...)

Familias sin pan y viudas sin tocas  
 Esperan hambrientas y mudas las bocas.  
 (...)

Ved que los pobretes, solos y escondidos,  
 Callando os invocan con mil alaridos.  
 (...)

Los ricos repiten por mayores modos:  
 ¡Ya todo se acaba, pues hurtemos todos!.... (NGMP,115-117).

El rey, frente al *Memorial*, adopta una actitud autoritaria, pero su reacción no tiene influencia en el enano debido al carácter degenerado de la figura real.

El tercer y último poema que aparece en el texto pertenece a Antonio Machado:

¡Madrid! ¡Madrid! ¡Qué bien tu nombre suena!  
 Rompeolas de todas las Españas.  
 La tierra se estremece, el cielo atruena.  
 Tú sonríes con plomo en las entrañas (NGMP,161).

Este poema tiene una clara referencia histórica. El hecho de que la Capital de España resistiese casi tres años a las fuerzas nacionalistas, le sirve a Alberti de pretexto para insertar en la obra su homenaje a Machado, poeta que luchó con el autor por la democracia en España frente al golpe franquista.

#### **II.4. Las canciones**

El tercer código lo forman las canciones. Los diversos temas de estas canciones son recurrentes con los de la obra. Su selección por parte de Alberti no es aleatoria: en ellas realiza la denuncia de la injerencia extranjera en la guerra y vida de los españoles, el heroísmo de los defensores de la capital, el ataque despiadado al dictador simbolizado por un sapo, y sobre todo la vida licenciosa de la reina María Luisa.

El tema de la intervención extranjera en España está representado por la canción recitada por el Burro:

Hoy no es noche de pelea  
 Aunque en efecto lo sea  
 (...)

Hay que matar al francés  
 Con las uñas de los pies  
 (...)

A lomos la he de llevar (NGMP, 133-134).



En esta canción se introduce al reino animal en la lucha contra el invasor: la lucha se establece entre todos los posibles habitantes de la península y el francés. Dentro del tema del heroísmo de los habitantes de Madrid, encontramos la segunda canción introducida por un ciego:

Con las bombas que tiran  
los fanfarrones,  
se hacen las madrileñas  
tirabuzones (NGMP,102).

Y más adelante:

¡Madrid, que bien resistes  
Los bombardeos!  
¡De las bombas se ríen  
Los madrileños! (NGMP,108).

Los personajes que enuncian ambas canciones, el Burro y el Ciego, pertenecen a los cuadros de Goya, como lo serán los demás enunciados. El cántico al heroísmo de los madrileños y madrileñas refuerza el paralelismo/fusión entre 1808 y 1936.

Los responsables de ambas guerras son objetos de la tercera canción recitada por el Ciego, la Maja y el Torero. De esta, Alberti propone al espectador tres versiones distintas de las que elegimos una:

**Vieja 1:** Si el sapo no se sienta  
Por la mañana,  
(...)

Si me cago el sapo,  
También me meo

**Vieja 1 y 2:** ¡Sapo de mierda!  
Dicen que al sapo caben,  
En la trasera,  
(...)

**Torero:** Para matar al sapo,  
Muestro tal arte,  
Que no hay parte que sea  
Más bona-parte.  
(....)

He de matar al sapo  
Por el trasero.  
(...)

**Vieja 1:** ¡Sapo gordo y panzudo!

**Viejas 1 y 2:** ¡Sapo de mierda! (NGMP,126-128).

En esta canción, predomina el lenguaje degradado y los referentes personales son Napoleón, reconocible por su apellido (bona-parte) y el General Franco, a quien se designó durante años con el apodo de “sapo”. Alberti completa con (bona-parte) el juego de palabras que había comenzado

cuando la Vieja llama al Emperador de los franceses: ¡Napoleón! ¡*Napoladrón!* (NGMP, 87). En la canción, se concentrará en el apellido: este artificio le permite comparar, bajo la apelación común ‘sapo’ a los dos Generales. Lo interesante es que la canción se ajusta al contenido de la obra. El tema del ‘sapo’ se encuentra relacionado con el General Franco. Un ejemplo es el poema de León Felipe (1968: 55):

Franco....sapo Iscariote y ladrón en  
la silla del juez repartiendo castigos premios.

En este poema, aparece además, el tema de la traición que Alberti había resaltado. El calificativo de Iscariote nos remite a los Evangelios y a Judas. La tradición que califica a Franco de traidor y sapo queda constatada literaria y popularmente entre los oponentes a la dictadura, tanto intelectuales como no intelectuales.

La cuarta canción completa el tema de la traición y está entonada por el desfile carnavalesco que sirve de coro a la anterior:

¡Dale que dale,  
Dale que das!  
(.....)  
!Muera el traidor ! (NGMP,147).

Las tres canciones finales tienen como referente la vida licenciosa de María Luisa y su amante Godoy. Tienen un enunciador múltiple igual que la del sapo y empieza en boca del Torero:

Soberana del cascajo  
amante del Choricero,  
dejaré de ser torero  
si no os lo mando al carajo! (NGMP. 155).

Esta estrofa precede a la muerte de Godoy. El dictador, que ya era sapo y traidor, se ve adjudicar ahora el título de “choricero”, término que dentro del argot español significa “ladrón”. La comparación con el poema de León Felipe se acentúa aún más. La siguiente estrofa está cantada por el Ciego:

Soberana señora  
De panza al trote,  
Vais a reinar colgada  
(....)  
Ya solo tengo al pueblo  
por soberano (NGMP,157).

La última canción la añade el Lisiado de la comparsa, dedicándola a Godoy:

¡Valido del demonio,  
Sapo maldito!  
Ya tu abierta bragueta

No vale un pito.

(.....)

No vale nada (NGMP, 158).

La libido impetuosa de María Luisa y el poder sexual de Godoy son puestos en tela de juicio. La muerte es la única solución para tales acciones: los dos serán juzgados y colgados. Las canciones denuncian la Monarquía española.

### III. Del texto como comunicación en la sociedad

La pintura, la poesía, la canción popular y los títulos de los dibujos y aguafuertes de Goya componen el entramado de la obra. La elección y selección, por parte de Alberti de cada una de estos diferentes cuadros artísticos no son nada aleatorias. Estos elementos, al imbricarse e integrarse en el relato principal de la pieza, adquieren un carácter funcional debido a todo el sistema de referencias que conllevan.

Con el código pictórico, el dramaturgo logra configurar un personaje histórico y al transponer escénicamente la oposición pueblo/aristocracia, consigue presentar un conflicto histórico y secular español: la lucha heroica del pueblo por la defensa de su patrimonio cultural contra los invasores y los impostores déspotas en el trono. Todos los personajes procedentes de los citados cuadros tienen una función referencial dentro de la obra. Todos ellos tienen una misión específica: ser símbolo de la Historia de España.

Pero al mismo tiempo, al estar incluidos en un código pictórico, su presentación en escena necesita todo un proceso de doble iconización. Si, al principio, las imágenes de los cuadros son en sí mismas la iconización de los personajes reales que representan, cuando se convierten en personajes dramáticos, el proceso se duplica. Alberti, después de haberlos presentado textualmente, los proyecta en una pantalla, transformándolos en personajes de carne y hueso. Esta segunda iconización le permite devolverlos a su verdadero mundo real, pero convertidos en símbolos, el del pueblo español estratificado: por un lado, los personajes de las barricadas, formando un grupo social: el pueblo llano y por otro, y en oposición, la aristocracia y a la monarquía caracterizada por una modelización esperpéntica.

La selección de materiales llevados a cabo por el dramático en toda la obra pictórica del Museo del Prado responde a unas convicciones tanto sociales como políticas. El grupo de la barricada, sin ser el único que representa el pueblo, es el que tiene el papel más importante de la obra. La obra pictórica adquiere en su intermedialización las características de un ideograma. El hecho de que sea Goya el pintor elegido por los modelos originales de los personajes, significa la admiración del dramaturgo por su pintura y el carácter popular de los cuadros elegidos. En nuestra versión de 1975, el propio pintor aparece en escena, identificado como “El de la palmatoria”, para entrevistarse con Picasso, “El de la Cabeza de toro”.

Para resumirnos, la intermedialización de los cuadros del Museo y el papel que desempeñan en la obra, significa la simbolización del Museo del Prado como centro de la cultura española que el pueblo defiende. El hecho de llevar la pintura a las tablas, para enmarcarla en un proceso histórico, responde a la inscripción de una ideología que tiene como objetivo devolver al pueblo el arte que le pertenece. El encuentro, al final de la obra, entre Goya y Picasso no solo aumenta el número de recurrencias del paralelismo entre 1808 y 1936, sino que también presenta en escena a los dos

pintores más importantes de los siglos XIX y XX. El hecho de sacar a escena a Picasso representa la ampliación del horizonte de perspectiva histórica hasta la España actual.

En cuanto al código poético, Alberti que, en sus secuencias de Adonis y Venus y los arcángeles, expone el mismo tema, realiza en el primer poema la unión del amor profano con el divino. La introducción del poema de Garcilaso tiene dos funciones: por un lado, la alabanza del cuadro del Tiziano, la admiración del poeta Garcilaso, el amor profano destruido por Marte y, por otro, la época histórica, es decir, el principio del XVI. Y es exactamente en este siglo cuando empezaron las guerras de España para engrandecer y, posteriormente, conservar el Imperio, reapareciendo la tesis de Alberti de que toda guerra mata al amor. Las estrofas de Garcilaso son, pues, el punto de anclaje histórico del poeta y de la Historia de España ya constituida como nación, y que incluye la larga serie de guerras que concluirán con la de 1936.

El segundo poema, en su época, le costó la cárcel a su autor Quevedo, pero en la obra la referencialidad es diferente de la del “Memorial”. Alberti, al seleccionar los versos, desplaza el referente primitivo que es la denuncia de la injusticia contra la pequeña nobleza para situarlo en el colectivo “pueblo”. Este desplazamiento del referente cambia totalmente el sentido de la obra de Quevedo. En *NGMP*, Alberti hace una lectura del periodo histórico en cuestión (S. XVII). El fragmento que él inserta responde a una denuncia contra la monarquía, y aunque la intención de Quevedo al escribir fuera otro, Alberti lo transforma mediante su lectura —una resemantización— en una denuncia de toda la política de guerras de los monarcas españoles y la injusticia que esto representa para el pueblo. La intermedialización del poema sirve de punto de anclaje histórico del S. XVII, lo que completa el poema anterior cuyo referente era el S. XVI.

El tercer poema es el único cuyo referente coincide con el espacio de la guerra de 1936, referente principal de *NGMP*. Alberti, en el momento de su escritura, se siente como Machado, y el homenaje final que representa el poema significa el respeto que el dramaturgo siente por el sevillano; su presencia testimonia el apoyo de la intelectualidad española de la época al bando republicano.

En definitiva, los poemas tienen como referente las situaciones que sus autores vivieron: Garcilaso falleció como consecuencia de la guerra; Quevedo estuvo en la cárcel por su poema; y Machado murió en un exilio que compartió con Alberti. Guerra, muerte y prisión son los tres elementos que Alberti ha tenido en cuenta al intermedializar los poemas elegidos. Son, por otra parte, temas unidos a la finalidad de la obra, pues, han sido las consecuencias de la contienda para muchos españoles. Las canciones y los poemas, dramáticamente, sirven para fragmentar el desarrollo de la acción y separar las escenas, provocando el distanciamiento. Temáticamente, completan la trama de la obra e intermedializan otros elementos populares. El objetivo de Alberti consiste en aglutinar el mayor número de facetas y de creaciones populares dentro de esta obra que pretende ser el fresco que recoge toda la rica cultura española y poner de manifiesto el protagonismo del pueblo protegiendo esta cultura. Al intermedializar los cuadros, los poemas y las canciones, Alberti logra crear un crisol en el que se reflejan las seculares luchas del pueblo contra el opresor.

## Conclusiones

Como dicho *ut supra*, uno de los elementos más importantes de *NGMP* es la intermedialidad de los códigos artísticos. La selección de los cuadros responde a una lógica que defiende el poder del pueblo. Los personajes de la barricada son figuras del pueblo y su discurso es serio, comprometido e ideológicamente marcado. Por el contrario, los personajes de la aristocracia son deformados

esperpénticamente y cumplen la función de una clase degenerada cuyos intereses y valores han sido en contra de todo el pueblo.

Los poemas son un homenaje a los poetas españoles admirados por Alberti y cuya vida estuvo marcada por la muerte en la guerra, a raíz de la prisión y el exilio. Las canciones, siempre entonadas por los personajes de Goya, sirven de coro a las acciones que se presentan en escena y tienen como función ser el punto de anclaje de diversos momentos de la Historia de España, tal como la ha vivido y cantado el pueblo.

En definitiva, la elección y selección por parte de Alberti de algunos cuadros correspondientes a ciertos personajes, los poemas y las canciones representan una lectura de la Historia de España: los caracteres monárquicos y aristocráticos simbolizan la desvergüenza y la tiranía, la guerra y el hambre del pueblo, mientras el pueblo es el héroe que lucha contra el despotismo y la represión; los caracteres cristianos (San Gabriel y San Miguel) y los paganos (Adonis y Venus) representan el amor en oposición a la guerra.

La transposición en la escena de la oposición pueblo/aristocracia oligárquica, es la presentación de un conflicto histórico secular. La defensa del Museo del Prado significa, además de la defensa de la democracia, la denuncia de la invasión, la lucha heroica del pueblo por apropiarse su tradición cultural. La intermedialidad de los códigos artísticos extiende el horizonte de expectativas del espectador de la Edad Media a la actualidad, pasando por la Guerra Civil. Hace hincapié en monarcas y reinas de la Casa de Austria y de Borbón, pero desarrollando principalmente las escenas con referencias a la guerra de la Independencia y a la Guerra Civil. De este modo, tenemos un verdadero panorama de la Historia de España y Alberti logra así la denuncia de una situación histórica de presencia constante de la guerra y de sufrimiento del pueblo.

## Bibliografía

- ALBERTI, R. (1972). *A la pintura, Poesía (1924-1967)*. Madrid, Aguilar
- \_\_\_\_\_. (1975). *Noche de Guerra en el Museo de Prado*. Madrid, Edicusa.
- BAJTÍN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- BOBES NAVES, M.C. (1989). *La semiología*. Madrid, Síntesis.
- \_\_\_\_\_. (1991). *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Taurus.
- BRECHT, B. (1963). *Ecrits sur le théâtre I, II*. Paris, L'Arche.
- FELIPE, L. (1968). « Pero ya no hay locos », in *Antología rota*. Buenos Aires, Losada.
- GARCILASO DE LA VEGA (1968). « Égloga III », in *Garcilaso de la Vega. Obras completas*. Madrid, Castalia.
- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil.
- GHARBI, F.A. (2009). *L'intermedialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djebar*. Montréal, Université de Montréal.
- GUIYOB, F. (2015). *Littérature médiagénique. Écriture, musique et arts visuels*. Paris, L'Harmattan.
- KRISTEVA, J. (1969). *Sémiotikè. Recherche pour une sémanalyse*. Paris, Seuil.
- LEHMAN, H.T. (2002). *Le théâtre postdramatique*. Paris, Arche Editeur.
- LUMIÈRE, E. (2015). « Jürgen E. Müller et le concept d'intermedialité », in *Cinémadoc*, disponible en <http://cinemadoc.hypotheses.org/347>, consultado el 5 de diciembre de 2017.
- MACHADO, A. (1990). *Poesía completas*. Madrid, Espasa Calpe.

- MBONDOBARI, S. (2009). « Dialogue des arts dans le roman africain. La fiction cinématographique dans *Rêves portatifs* de Sylvain Bemba », in *Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien*, n°17, 9, 57-75.
- MÜLLER, J.E. (2000). « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théorique et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision, in *Cinéma, revue d'études cinématographiques*, n°2-3, vol.10, 105-134.
- \_\_\_\_\_. (2006). « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'axe de pertinence », in *Médiamorphoses*, n°16, 99-110.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, F. de (1971). « Memorial a S.M. el rey Felipe IV », in *Sátiras políticas*. Madrid, Emesa.
- RUÍZ RAMÓN, F. (1992). *Historia del Teatro Español. Siglo XX*. Madrid, Cátedra.
- SCHNELLER, P. (2007). « Écrire la peinture : la doctrine de l'*Ut pictura poesis* dans la littérature française de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle », in *Revue d'études françaises*, n°12, 133-144.
- VÁSQUEZ, L. (2012). « Variabilité structurelle de l'intermedia », disponible en <http://cinemadoc.hypotheses.org/31>. Consultado el 5 de diciembre 2017.